

GRAN CASINO DE LUIS BUÑUEL¹

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ²

Resumen

Este trabajo parte del estudio del guión técnico de Gran Casino y de otros documentos relacionados con Luis Buñuel. En él se aportan, además de nuevas claves para entender una de las obras más anodinas de su filmografía, valoraciones que sirven para conocer mejor su método de trabajo, el modo en que introducía imágenes secretas o pequeños detalles que conducían a segundas lecturas de la película y la localización de algunos temas, en la mayor parte de los casos en forma de breve apunte, como la Libertad, la contención del deseo o la Caridad, que iba a desarrollar más ampliamente en películas posteriores.

This work studies the technical screenplay for Gran Casino and others documents related to Luis Buñuel. This work offers new clues to understand one of his duller plays, new insights in his method of work and the way he used to introduce secret images or small details that give second meanings to his movies. It also spots some brief moments in the film where subjects like Freedom, restraint of desire or Charity appear, subjects that would be more deeply developed in other films.

* * * * *

Este trabajo no pretende la reivindicación artística de *Gran Casino*. Es más bien una revisión histórica de la película y del momento vital y creativo en el que se encontraba Luis Buñuel cuando tuvo que afrontar su rodaje. Gracias fundamentalmente al estudio del guión técnico y de algunas cartas y escritos de este autor, vamos a tener la oportunidad de deshacer viejos malentendidos y corregir el tópico que presenta a Buñuel como un director que desconocía el funcionamiento de los mecanismos propios de la industria cinematográfica. También podremos profundizar en el conocimiento de su método de trabajo, evidenciando como en todas sus obras buscó siempre una vía de escape a través de la que dar salida a su voluntad creativa, independientemente de que el resultado final fuese mejor o peor. Y, además, descubriremos que en *Gran Casino* están ya pre-

¹ Este artículo ofrece una parte de los resultados de la investigación acerca de *Los fondos documentales españoles sobre Luis Buñuel*, un proyecto I + D (BHA 2000-0937) financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología para su desarrollo dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Componen el equipo investigador de este proyecto el Dr. Agustín Sánchez Vidal y la Dra. Amparo Martínez Herranz.

² Profesora de Historia del Cine del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arquitectura contemporánea e Historia del Cine.

sentés, aunque sin desarrollar, muchos de los temas e imágenes que crecerán y se repetirán en su filmografía posterior.

La producción y el estreno de *Gran Casino*

Buñuel llegó a México en un momento de incertidumbre profesional y también personal. Se había quedado sin trabajo en los estudios de doblaje de la Warner, en Hollywood. No conseguía que fraguasen ninguno de sus proyectos (se frustraron los rodajes de *El Umbral*, de *La casa de Bernarda Alba* y la puesta en marcha del laboratorio experimental del cine defendido por Denis Tual). Además estaba deseando volver a dirigir películas mucho más de lo que nunca llegó a reconocer, tal y como se desprende de las cartas que escribió a su amigo José Rubia Barcia por estas fechas³.

En México, hasta donde había llegado debido a un cúmulo de circunstancias azarosas⁴, se reencontró con Oscar Dancigers, que por entonces estaba iniciando su carrera como productor. Este le propuso que se pusiera al frente del rodaje de una película y Buñuel aceptó de inmediato. A lo largo del verano de 1946 los acontecimientos se fueron sucediendo de manera que, en septiembre, Dancigers y Buñuel terminaron de concretar el proyecto de lo que iba a ser *Gran Casino*. Por aquellas fechas Oscar Dancigers había contratado a dos grandes estrellas del espectáculo, Jorge Negrete y Libertad Lamarque, pero no tenía ninguna idea en concreto para ellas.

Quien finalmente propuso un argumento fue Buñuel, pues tenía un especial interés en «hacer una película comercial» que le abriese las puertas del cine mexicano⁵. Se trataba de *Le beguillant du paradis*, una obra de Michel Veber, que narra las aventuras de unos buscadores de oro en los Estados Unidos a finales del siglo XIX. Este autor, hijo de un famoso novelista y dramaturgo francés, era amigo de Buñuel. Por el momento no sabemos cómo ni cuándo se conocieron, pero lo cierto es que Buñuel le había conseguido un puesto en la Warner como escritor de doblajes al francés⁶. Veber también había hecho cine. Incluso trabajó para Max

³ Ver RUBIA BARCIA, José, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Ediciones do Castro, A Coruña, 1992.

⁴ Ver SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2000.

⁵ AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985, p. 369.

⁶ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27. Esta relación de amistad entre Luis Buñuel y Michel Veber se confirma gracias a un libro de este último autor titulado *Celluloid et gélatine*, publicado en 1948 y conservado dentro del Archivo Buñuel en la Filmoteca Española. En la primera página del mismo hay una dedicatoria manuscrita de Michel Veber que reza: «a Luis Bunuel, son ami Michel Veber». Gracias a ella se ratifica al existencia de una relación de amistad, al menos durante la década de los cuarenta.

Ophüls, escribiendo un libreto para un proyecto titulado *El sueño de una noche de verano*⁷.

Buñuel, probablemente por recomendación de Dancigers, consideró que era necesario trasladar la acción al territorio y al lenguaje mexicano⁸. Para ello contó en la redacción del guión con Mauricio Magdaleno, un escritor apreciado por el cineasta⁹ y también muy reconocido en los ambientes culturales del país azteca. Se le consideraba un experto en temas costumbristas mexicanos y, por lo tanto, la persona más indicada para modificar el argumento de Veber. Mauricio Magdaleno había iniciado su carrera dentro de la industria del cine mexicano en la década de los cuarenta. Allí trabajó sobre todo como guionista, escribiendo algunas de las obras más interesantes y reconocidas de aquellos años, entre ellas *María Candelaria* (1943). En la construcción del guión de *Gran Casino* también colaboró Edmundo Báez contratado como «sub-escritor»¹⁰, aunque no figura en los títulos de crédito, posiblemente debido a que no era miembro del STPC. A esto se añadió la intervención de Luis Buñuel «*porque siempre he participado en los guiones de las películas, ¡aun de las malas!*»¹¹. Para acometer esta tarea se trasladaron en octubre de 1946 al balneario de San José de Purúa, en Michoacán, donde Buñuel escribiría a partir de entonces más de veinte películas¹².

El proyecto original era el de hacer un filme «*social-policíaco-erótico*»¹³. Esta definición no pasaría de ser una declaración de intenciones ya que, tal y como vamos a ver, las circunstancias que rodearon a esta producción impidieron que se concretase. La historia de aguerrido Gerardo Ramírez, empeñado en sacar adelante un pequeño negocio de extracción petrolífera frente al boicot de una gran multinacional alemana, contenía un tema reiterado en el cine mexicano desde el triunfo de la Revolución: la reivindicación de la propiedad de la tierra y de sus riquezas. En *Gran Casino* la acción se situó en Tampico en los primeros años del siglo XX, durante la época del General Pelàez. Así se justificaba que «los malos» de la película fuese los alemanes, demonizados tras su derrota durante la Segunda Guerra Mundial. «*Pero las referencias a los intereses ame-*

⁷ AUB, Max, Op. Cit., p. 117.

⁸ *Ibidem*.

⁹ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27.

¹⁰ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27.

¹¹ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, Madrid, 1993, p. 45.

¹² BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1996, pp. 323-324.

¹³ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27.

ricanos eran transparentes, ya que unos años antes el presidente Cárdenas había nacionalizado la explotación petrolera»¹⁴. Este tema permitía asimismo la integración de reflexiones nacionalistas relacionadas con el complejo proceso de definición política de los estados latinoamericanos dentro del formato de cine de aventuras. Una solución que Buñuel repetiría en su filmografía posterior en títulos como *La muerte en ese jardín* (1956) o *Los ambiciosos* (1959).

La trama se completaba con un romance y varios números musicales justificados en el marco de la actividad de un casino. De este modo se introducían dos de los temas más frecuentes en la cinematografía comercial mexicana de aquellos años: el mundo del cabaret y la prostitución. García Riera señala como en 1947, de las once películas de ambiente arrabalero que se filmaron en el país, siete tenían como personaje central a una cabaretera. La querencia por estos asuntos tenía mucho que ver con lo que estaba sucediendo en México. «*La corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento de la penetración de capital extranjero, el desarrollo de la industria con o sin chimeneas y el saqueo de los recursos naturales, celebran su esplendor en una épica prostibularia. Habían empezado a proliferar los clubes nocturnos, los salones de baile, los cabarets de mala muerte y los burdeles disimulados*»¹⁵. El cine, como espejo de la sociedad mexicana, de sus mutaciones, de sus inquietudes o de sus preferencias, llevaba a la pantalla los aspectos que se habían convertido en temas de actualidad. *Gran Casino* fue uno de los muchos productos que durante aquellos años se lanzaron al mercado al abrigo de esta moda.

Buñuel esperaba poder rodar en los estudios Tepeyac¹⁶, que acababan de ser inaugurados y disponían de diez platós, uno de los cuales era el más grande de toda América latina¹⁷. Pero finalmente esto no pudo ser y tuvo que conformarse con los estudios CLASA, muy prestigiosos¹⁸, pero de inferiores condiciones materiales. El rodaje dio comienzo el 19 de

¹⁴ MAHIEU, José Agustín, «Buñuel en México», en *Camino y encuentro con Luis Buñuel. XXIII Encuentro Internacional de cine*, Burgos Agosto de 1994, ENINCI, Burgos, 1994, p. 18.

¹⁵ GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, volumen III, Ediciones Era, México 1973, p. 175.

¹⁶ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27.

¹⁷ GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 96.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Otros autores manejan como fecha de inicio del rodaje el 26 de noviembre de 1946, entre ellos, FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1993, p. 169. YASHA, David, *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Ministerio de Educación y Cultura de España y Consejo nacional para la Cultura y las artes de México, Madrid, 1996, p. 319, en cambio señala como fecha del rodaje enero de 1947, basándose en lo escrito por Buñuel en la carpetilla de cuero que utilizaba durante las filmaciones y en la que anotó las fechas de rodaje de todas sus películas. No obstante, es bastante probable que Buñuel escribiese «enero de 1947», para indicar de forma genérica el mes durante el que se había llevado a cabo la mayor parte del trabajo, lo que no signi-

diciembre de 1946¹⁹ y treinta y cuatro días después, antes del tiempo que se le había adjudicado, la película estaba terminada²⁰.

El estreno tuvo lugar el 12 de junio de 1947 en el Cine Palacio²¹, una de las salas más célebres de la capital. Pese a que Max Aub consideraba que *Gran Casino* era una obra perfecta, lo cierto es que aparte de algunos valores técnicos aislados este juicio resulta excesivamente entusiasta²². La película fue un rotundo fracaso y apenas se mantuvo en cartel durante tres semanas²³. La presencia de Jorge Negrete y Libertad Lamarque constituyó un lastre en lugar de una ventaja ya que la relación amorosa entre los personajes que interpretaban resultaba completamente inverosímil. A esto se añadió que el filme nació aquejado de un mal muy frecuente entre las películas mejicanas de aquella época, la falta de presupuesto. Con estas estrellas y con dinero la película podía haber alcanzado la categoría de gran espectáculo, pero la carencia de medios determinó que un proyecto ambicioso como este terminase siendo un filme escasamente destacable.

Finalmente podemos apuntar como otro posible motivo del fracaso de *Gran Casino* un problema común en otras obras mexicanas de Buñuel, el desajuste entre lo ideado en el guión y lo hecho. Pensada inicialmente



Portada del libro publicado con motivo del estreno de *Gran Casino*. (Filmoteca Española).

fica que el rodaje no se hubiese iniciado antes. Lo más probable que el rodaje comenzase el 19 de diciembre de 1946, tal y como sostienen GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 162 o SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Ediciones JC, Madrid, 1984, ya que esta datación se corresponde con las fechas manejadas por Buñuel en una carta escrita a José Rubia Barcia el 6 de febrero de 1947 en la que dice que había concluido la película el 1 de febrero y que había empleado en ella treinta y cuatro días. Si restamos los días festivos a la fecha citada, el comienzo del rodaje debe situarse en el 19 de diciembre de 1947.

²⁰ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 29.

²¹ GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., pp. 162-163.

²² SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Op. Cit., p. 109.

²³ CASTRO, Antonio (Editor), *Obsesión Buñuel*, Asociación Luis Buñuel, Madrid, 2001, p. 391.

como una película de aventuras apoyada por elementos cómicos y románticos, los recortes presupuestarios, el excesivo peso de Lamarque y Negrete y los titubeos de Buñuel, en fase de adaptación al sistema de trabajo propio de la industria mexicana, hicieron que el producto final fuese un melodrama amoroso-musical sin besos. Era muy difícil que una película de estas características triunfase.

El fiasco de *Gran Casino* enfrentó a Buñuel con un triple fracaso: el comercial, el de las expectativas que había levantado entre la intelectualidad mexicana y el personal. El fracaso comercial vino determinado por una muy mala acogida de público y críticos, quienes, en general, calificaron *Gran Casino* de filme afectado e inverosímil²⁴.

El estreno de *Gran Casino* produjo también un notable desengaño entre algunos sectores de la cultura mexicana, que veían en Buñuel a un renovador vanguardista. Esperaban que rompiese con la rutina industrial del cine mexicano cuando en realidad apenas tuvo oportunidad de hacer otra cosa que no fuese ir tomando posiciones dentro de este complicado sistema²⁵.

Y, finalmente, es evidente el fuerte sentimiento de fracaso que tuvo Buñuel después del estreno de esta película. *Gran Casino* de alguna manera debía ser su tarjeta de presentación para ingresar de lleno en la industria de cine mexicano. Sus malos resultados supusieron, no sólo el naufragio de un filme, sino también el hundimiento de algunas de sus expectativas y el veto a muchos de sus proyectos.

A comienzos de 1947 Buñuel barajaba diversas ofertas de trabajo. Había aceptado rodar una película para Dancigers protagonizada por Jorge Negrete²⁶ y, además, se planteaba la posibilidad de dedicarse a la producción²⁷. Tras el varapalo del estreno Buñuel quedó fuera del mercado. Rehusó rodar un filme titulado *Soledad*, porque según él, no quería hacer otro *Gran Casino*. «*Se empieza con algo gris y neutral como la mencionada película y se termina hecho un Salvador o una Moraita... y aún hay clases*»²⁸. Entretanto, los proyectos de iniciativa propia no terminaban de cuajar, no encontraba a nadie que quisiese apoyarlos. Quedó en vía muerta el primer intento de filmar *Nazarín* y se frustraron los rodajes de *El Umbral* (o *La novia de la media noche*, un filme con guión escrito por

²⁴ HUERTA, Efraín, artículo publicado en *Cinema Reporter* (21 de junio de 1947) citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 164.

²⁵ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 90.

²⁶ Por aquellas mismas fechas rechazaba dirigir un filme interpretado por Libertad Lamarque porque «*Ya es mucha Lamarque y para prueba basta un botón?*» (RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 32).

²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

Luis Buñuel y José Rubia Barcia en Hollywood) y de *Los sobrinos del Capitán Grant*²⁹.

Buñuel tuvo que sobrevivir dando algunas conferencias sobre la técnica del doblaje y gracias al dinero que le mandaba su madre³⁰. Si a esto sumamos la paralización de la iniciativa de Iris Barry para crear una Federación Internacional de Archivos Fílmicos en París, en la que Buñuel iba a desempeñar las funciones de secretario³¹, no resulta difícil imaginar su grado de desilusión.

Se había instalado en México contento, incluso entusiasmado con la posibilidad de hacer cine. Le gustaba el país y se sentía optimista con las expectativas de trabajo que le ofrecía, llegó a escribir en varias ocasiones a su amigo Rubia Barcia proponiéndole que se reuniera con él³². Sin embargo, después del fracaso de la película, comenzaron a cerrarse puertas y Buñuel empezó a pensar que se había equivocado. Añoraba a sus amigos y también echaba de menos los Estados Unidos. En diciembre de 1947 escribió: «*Evoco con nostalgia esta época de Hollywood. Lo siento, pero me gustaba mucho*»³³.

Además se creía castigado «*porque nadie quería nada de mí, ni querían darme películas*»³⁴. Buñuel iba a estar dos años y medio inactivo hasta que Dancigers le propuso el rodaje de *El gran Calavera*. Durante este tiempo aprendió a ser más cauto³⁵ y en adelante actuó cuidadosamente, de manera que sus trabajos, tuviese más o menos éxito, nunca le hiciesen perder la posición alcanzada dentro de la industria del cine mexicana.

Peculiaridades de la forma de trabajo de Buñuel en *Gran Casino*

Circunstancias y condicionantes del rodaje

Para Buñuel *Gran Casino* supuso el reencuentro con la práctica cinematográfica³⁶ en un momento de crisis de incertidumbre dentro de la industria del cine mexicano. Al empezar a trabajar se vio inmerso en un

²⁹ Esta última iba a ser una película de vocación comercial coproducida por Buñuel y Dancigers, en la que el cineasta esperaba hacer uso de una nueva técnica cinematográfica. En una carta escrita a José Rubia Barcia el 12 de diciembre de 1947, Buñuel expone cuáles son sus proyectos más inmediatos, entre los que se cuentan los reseñados en el texto. *Ibidem*, p. 35.

³⁰ *Ibidem*, p. 34.

³¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí...*, Op. Cit., p. 366.

³² RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., pp. 26 y 29.

³³ *Ibidem*, pp. 33-34.

³⁴ AUB, Max, Op. Cit., p. 117.

³⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Op. Cit., p. 28.

³⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 146.



*Libertad Lamarque en uno de los decorados de la película.
Fotografía de rodaje. (Filmoteca Española.)*

proyecto sobre el que tenía un escaso control y en un rodaje que resultó incómodo y tenso en ocasiones³⁷. Terminó decepcionado por no haber podido realizar la película que deseaba y también cansado de lidiar con numerosas dificultades³⁸.

Posiblemente uno de los aspectos que más determinó su labor fue la presencia de dos grandes estrellas en el reparto. Libertad Lamarque tratando de obtener en México el mismo éxito que había logrado en Argentina³⁹ y Jorge Negrete intentando que este filme le sacase del bache en el que por entonces estaba su carrera⁴⁰.

Libertad Lamarque había llegado a México exiliada por el peronismo. En el plató se comportaba como una diva exigente, por lo que no resulta difícil imaginar que sus relaciones con Buñuel no fueran buenas. El director opinaba que era una mujer «*peligrosa*» y, de hecho, cuando le propusieron volver a trabajar con ella no quiso⁴¹.

³⁷ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 90.

³⁸ Carta escrita por Buñuel a José Rubia Barcia desde México el 6 de febrero de 1947, editada en RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 29.

³⁹ GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 163.

⁴⁰ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Op. Cit., p. 146.

⁴¹ GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 27.

En cambio con Jorge Negrete hizo buenas migas. Lo consideraba «un niño grande y más macho que Dios»⁴². Negrete era, además del protagonista de la película, propietario de la productora Anahuac. De facto, a lo largo del rodaje, desempeñó en numerosas ocasiones el papel de jefe de producción, aunque no figurase como tal. José Luis Bustos, que constaba en los títulos de crédito con esta función, apenas tuvo nada que hacer en *Gran Casino*⁴³. Esta circunstancia pudo contribuir a que el protagonismo de su personaje, Gerardo Ramírez, creciera durante la producción de la película, en relación con lo previsto originalmente en el guión. Aunque es muy posible que Luis Buñuel y Mauricio Magdaleno tuvieran presente el perfil de Negrete a la hora de dibujar la personalidad de Gerardo Ramírez, muchos añadidos o cambios posteriores (nuevos planos, nuevas frases...) estuvieron relacionados con la intención de subrayar su intervención y darle mayor relevancia. Se consiguió así que su presencia en la película resultase muy destacada (Jorge Negrete protagoniza en solitario once secuencias, mientras que Libertad Lamarque únicamente lo hace en seis); por algo él era quien la estaba pagando. Además, las variaciones introducidas durante las fases de filmación y montaje fueron en todos los casos encaminadas a consolidar la imagen de charro valiente y conquistador que Negrete cultivó cuidadosamente y que a Buñuel le permitían ironizar sobre la figura del típico macho mexicano⁴⁴. El crítico Miguel Ángel Mendoza achacó a Negrete y a su doble condición de protagonista y productor, buena parte del fracaso artístico de la película: «En los proyectos, en las decisiones últimas se hace lo que dice el patrón. Y ni hablar»⁴⁵.

Luis Buñuel también tuvo problemas con el director de fotografía Jack Draper. Era un hombre malhumorado y grosero y, al parecer, en alguna ocasión a lo largo del rodaje, fue necesaria la mediación de Negrete para evitar que las discusiones entre él y Buñuel llegaran a mayores⁴⁶.

A esto hay que añadir las dificultades derivadas directamente del escaso presupuesto invertido en la producción de la película. *En el Viejo Tampico* (primer título que tuvo esta producción) era un proyecto de intenciones ambiciosas (Buñuel y Negrete se estaban jugando su futuro profesional) pero de menguadas posibilidades económicas. Esta situación iba

⁴² Carta escrita por Luis Buñuel a José Rubia Barcia, con membrete de PELÍCULAS ANAHUAC S.A., el 11 de octubre de 1946, editada en RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 27.

⁴³ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 91.

⁴⁴ Ironías que también están en el tratamiento de este prototipo masculino en *Susana*, tal y como ha señalado EVANS, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 48.

⁴⁵ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 91.

⁴⁶ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, Op. Cit., p. 46.

a generar una serie de dificultades que condicionaron directamente aspectos tan importantes como el reparto y la figuración, la puesta en escena e incluso el título del filme.

La acción se desarrollaba en Tampico a comienzos del siglo XX cuando las multinacionales extranjeras estaban al frente de la explotación de los pozos de petróleo. Para evocar este periodo, Buñuel había previsto recrear un ambiente diverso y en cierta medida cosmopolita, recorrido por mexicanos mezclándose con ingleses, alemanes y franceses. Y así expresó sus intenciones con toda claridad en el guión técnico al definir el interior del bar y el teatro del casino:

«Llena el lugar una concurrencia brutal, cosmopolita y ruidosa. Tipos de diferentes clases sociales y de nacionalidades diferentes, vestidos de todas formas. Sombreros tejanos, panamás, guayaberas, guaripas de palma, finísimas camisas de seda, smokings blancos y negros. Pistolas, cuchillos de rica empuñadura, etc. Se habla en francés, inglés, alemán, etc. En las mesas botellas de champaña y otras bebidas. En el escenario está bailando *Camelia, la rumbera*»⁴⁷.

Sin embargo las limitaciones económicas de esta producción no le permitieron una puesta en escena tan exuberante y obligaron a una selección de figurantes poco cuidada⁴⁸.

La escasez de presupuesto fue también la causa del cambio de título de la película. Inicialmente iba a llamarse *¡Viva Tampico!*⁴⁹, después *En el viejo Tampico*, y poco antes del rodaje únicamente *Tampico*⁵⁰. Pero había un problema, esta población era a comienzos del siglo XX un puerto fluvial interior sobre el Pánuco en el que se concertaban distintas refinerías de petróleo. La recreación de este espacio, para ser fiel a la realidad y permitir a los espectadores reconocer la ciudad en la que daban los hechos hubiese resultado excesivamente costosa, por lo que se decidió finalmente dar a la película el título más genérico e inconcreto de *Gran Casino*⁵¹.

⁴⁷ Guión técnico de *Gran Casino*, p. 30 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁴⁸ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p.91. Estos mismos problemas se observan en la resolución de otras tomas como la 59 (Guión técnico de *Gran Casino*, p. 17 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).).

⁴⁹ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 26.

⁵⁰ Este es el título mecanografiado que se daba a la película en el guión técnico (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁵¹ RUBIA BARCIA, José, Op. Cit., p. 32.



Luis Buñuel con Libertad Lamarque y Jorge Negrete durante el rodaje de Gran Casino.

Buñuel va defiriendo su forma de trabajo

En el reverso de la última página del guión técnico hay unas anotaciones en las que parece que Buñuel registró a mano el tiempo perdido durante el rodaje y los motivos: espera de artistas, cambio de traje, cambio de cámara, ralentí, iluminación del casino...⁵². Nos encontramos en estas notas con un director inseguro, que se preocupa de llevar la cuenta de los retrasos y dejar constancia de que él no es el responsable de dichas demoras. Esta actitud en la que se combinan profesionalidad y desconfianza, es la que se transparenta al rastrear el proceso de producción de *Gran Casino*. Y se hace muy evidente, en el trabajo sobre el guión técnico, que fue objeto de numerosos cambios y supresiones, mucho más abundantes de lo que después iba a ser habitual en la filmografía mexicana de Buñuel⁵³.

Partiendo del guión literario redactado junto a Mauricio Magdaleno

⁵² Guión técnico de *Gran Casino*, p. 115, reverso (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁵³ Para conocer qué es lo que sucede en otras películas, puede consultarse MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, «El método de trabajo de Luis Buñuel. Análisis del guión técnico de *Éb*», en las *Actas del Congreso Internacional sobre Luis Buñuel*, Zaragoza, febrero de 2001 (en prensa).

y Edmundo Báez, Buñuel escribió un pormenorizado guión técnico en el que todos los aspectos relativos al rodaje, incluso al montaje en algunos casos, aparecen cuidadosamente definidos. Que fuese un autor de ascendencia surrealista no significa que su trabajo sobre el plató se fundamentase en el automatismo psíquico. Muy al contrario. Buñuel ya había dejado claramente establecidos cuáles eran sus planteamientos teóricos acerca del trabajo cinematográfico, especialmente en lo relativo al «decoupage» o segmentación, en un artículo publicado en la *Gaceta Literaria*, en octubre de 1928. La escisión y fragmentación de la realidad para, una vez reordenada y recompuesta, dar lugar a la obra cinematográfica, eran procesos fundamentales, según Buñuel, a través de los que se lograba crear nuevas realidades y nuevos significados⁵⁴. En este texto defendía un sistema de trabajo basado en una planificación previa muy cuidada, de manera que «*Todo el filme, hasta en sus mejores detalles, quedará contenido en unas cuartillas*»⁵⁵.

La leyenda de un Buñuel descuidado y silvestre es falsa, tal y como ya ha señalado Agustín Sánchez Vidal⁵⁶. En sus guiones técnicos está todo, y buen ejemplo de ello es lo que sucede con *Gran Casino*. Aparte de una amplia relación de pormenores, en el guión de esta película también podemos encontrar dos planificaciones diferentes para resolver una misma acción, que dejan la elección de las tomas más adecuadas para la fase de montaje⁵⁷. Hay anotaciones en las que se señala como deberán alternarse y montarse lo planos, especificaciones acerca de los que son más complejos, apuntes en relación con el sonido de fondo, con la puesta en escena, con las características de los enlaces o indicaciones definiendo los gestos y actitudes de los actores. Merece la pena destacar como en este guión Buñuel detalla cuidadosamente las posiciones y los movimientos de la cámara. Por otro lado los números musicales son objeto de un tratamiento diferente. En el guión técnico se especifica que los *play backs* deben rodarse varias veces completos, desde distintos ángulos y con diferentes cámaras, para después «*escoger en el set*»⁵⁸. Tal vez Buñuel se sentía inseguro en la planificación de este tipo de escena, aunque lo más probable es que esta práctica fuese una cos-

⁵⁴ BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 172- 173.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Introducción y notas» a BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Op. Cit., p. 278.

⁵⁷ Ejemplos de esta forma de proceder los encontramos en el Guión técnico de *Gran Casino*, tomas 78, 253-254 y 323-324 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁵⁸ Guión técnico de *Gran Casino*, tomas 411 y 414, p. 104 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

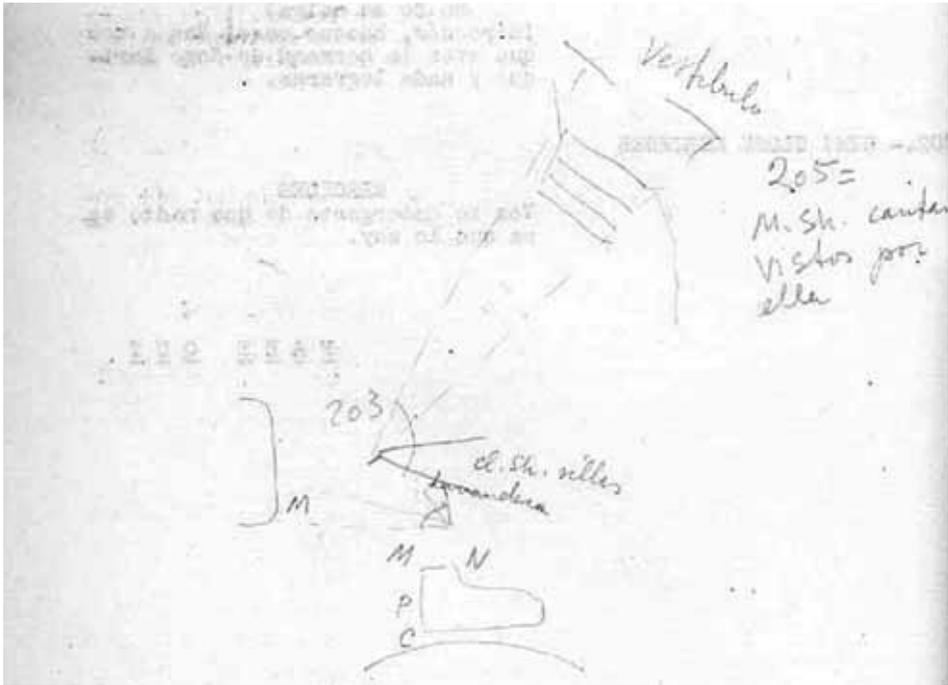
tumbre adquirida durante sus años al frente de la producción de Fil-mófono.

Sobre este guión mecanografiado tan preciso, la noche o la madrugada previa al rodaje, Buñuel hizo correcciones a mano, preparando las secuencias o los planos sobre los que iba a trabajar aquel día, prescindiendo de algunos movimientos de cámara, corrigiendo los gestos a adoptar por los actores o eliminando tomas, como hizo con las ocho iniciales de la primera secuencia. El resultado es una transformación significativa en el arranque de la película, que afecta sobre todo al tono. De haberse rodado e incluido lo previsto en el guión técnico, el inicio del filme hubiese tenido un carácter más sombrío, crítico y absurdo, apoyado por situaciones de apariencia cómica. Las tomas eliminadas comprendían un cambio de guardia, un preso marcado en la cara y los brazos por la viruela, una discusión por las colillas de los cigarrillos y un juego que consistía en acechar a un ratón a la salida de su madriguera en la celda. Sin ellas, la resolución final de la primera secuencia resulta plana, una mera excusa para presentar superficialmente a los personajes e introducir una canción.

También, antes del rodaje, hizo cambios en relación con la puesta en escena, varió los diálogos, los encuadres, incluso la planificación de algunas secuencias. En este sentido conviene indicar cómo de forma reiterada Buñuel unió varias tomas para convertirlas en un plano más largo o en un plano secuencia. Inicialmente había previsto un montaje con tomas más cortas que cambió al ir constatando durante los primeros momentos de la filmación las posibilidades que le ofrecía el uso de «la dolly».

Asimismo, antes de llegar al plató, se preocupó de añadir algunas indicaciones acerca de los cambios de secuencia o el sonido, aunque las más frecuentes tuvieron que ver con la posición de la cámara o la inclusión de nuevos planos y frases para los diálogos. El guión técnico de *Gran Casino* está plagado de pequeños croquis en los que Buñuel señaló el número de toma al que afectaba el dibujo, la ubicación de la cámara en el escenario y el lugar que debían ocupar los personajes. También agregó algunos planos nuevos que sirvieron para subrayar la presencia de Lamarque y Negrete, clarificar la narración o para simplificar secuencias que implicaban varios movimientos de cámara. Y, además de todo esto, escribió diálogos diferentes tratando de que la acción pudiese seguirse con facilidad.

Durante el rodaje continuó alterándose lo previsto en el guión técnico, repitiendo el mismo proceso de supresiones, cambios y añadidos que acabamos de ver. Pese a tenerlo todo cuidadosamente preparado, las



Croquis dibujado por Luis Buñuel en el guión técnico en la preparación del rodaje para especificar la posición de los actores, de la cámara y sus movimientos. (Filmoteca Española).

circunstancias que rodearon la filmación de *Gran Casino* obligaron a Buñuel a introducir modificaciones constantemente, tal y como tuvo ocasión de apreciar Miguel Ángel Mendoza en su visita al plató⁵⁹.

Las alteraciones más frecuentes tuvieron que ver con el trabajo o el perfil de los actores. Se cambiaron algunas frases de los diálogos, no por decisión de Buñuel, sino, posiblemente, por iniciativa de los intérpretes que o no recordaban exactamente lo escrito o creían más convenientes determinadas expresiones. Esta permisividad tuvo que ver, sin duda, con el poder de las dos estrellas que protagonizaban *Gran Casino* y con la inseguridad de Buñuel en su primer filme mexicano, pues en adelante este director iba a ser muy estricto en el seguimiento de los diálogos contenidos en los guiones técnicos de sus películas. También se produjeron variaciones en lo relativo a la mímica y actitudes asignadas a cada personaje, casi con toda seguridad por los mismos motivos que condicionaron las rectificaciones de los diálogos. Probablemente Buñuel sólo intervino en el cambio de nombre del esbirro de don Fabio que en el guión se lla-

⁵⁹ MENDOZA, Miguel Ángel, Art. Cit., citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 91.

maba El Tuerto y finalmente en la película es el Rayao (o Rayado). Se trata de una variación relevante, porque su nuevo mote tiene que ver con el papel que se le asigna dentro de la historia. En México rayado es un término que se aplica a quienes pagan sueldos o salarios y también a quienes lo cobran⁶⁰. Esto encaja muy bien con el perfil del personaje interpretado por Alfonso Bedoya, que es el sicario de don Fabio, el encargado, entre otras cosas, de asesinar siguiendo sus órdenes como un «asalariado del crimen». La sustitución de un nombre por otro sirve, además, para cargar de interesantes significados la escena en la que Gerardo mata al Rayao (al pagado) golpeándole en la cabeza con una estatua representando la Libertad, un asunto sobre el que profundizaremos más adelante.

Otros cambios vinculados a la planificación y al uso de la cámara estuvieron determinados, posiblemente, por sus malas relaciones con el director de fotografía Jack Draper. Durante la filmación de la película se sustituyeron unos planos por otros, se variaron los encuadres previstos, se corrigieron algunos movimientos de cámara y, en varias ocasiones, se resolvió una escena desglosada en distintos planos mediante una sola toma. Esta última práctica fue la única que tuvo que ver exclusivamente con Buñuel, ya que en sus películas posteriores es posible observarla como algo habitual.

En general, *Gran Casino* es la película de Luis Buñuel en la que se hicieron a lo largo del rodaje más cambios en relación con lo previsto en el guión técnico y, al mismo tiempo, es la obra en la que estos cambios fueron menos relevantes para su contenido. Debido al cúmulo de circunstancias que condicionaron la filmación, entre las que también debemos contar su deseo de hacer una obra populista y comercial, apenas tuvo oportunidad de introducir esas improvisaciones creativas que con el paso de los años fueron una constante de su cine. En *Gran Casino* los añadidos más interesantes articulados durante el proceso de filmación son en realidad actos íntimos de rebeldía frente a determinados aspectos de la película que no acababan de convencerle. Esquivando los besos fue como nació la sugerente escena del lodo y reflexionando acerca de como integrar los números musicales en una historia de aventuras, terminó ironizando sobre ellos.

Partiendo de los planteamientos teóricos de Luis Buñuel acerca del «decoupage» o segmentación cinematográfica no resulta difícil imaginar su concepción del proceso de montaje, que considera como la mera unión

⁶⁰ «RAYAR. Tr. Pagar sueldos o salarios, y también cobrarlos o recibirlos. *Propio de México*», en SANTA-MARÍA, Francisco J., *Diccionario general de americanismos*, Tomo III, Editorial Pedro Robredo, Méjico, D.F., 1942, p. 17.

de lo planificado⁶¹. Sin embargo, en *Gran Casino*, las modificaciones durante esta fase de la producción fueron también muy numerosas, posiblemente porque a lo largo del rodaje Buñuel apenas tuvo control sobre su trabajo y trato de corregir lo que pudo durante el montaje. Gloria Schoemann y el propio Luis Buñuel, aunque él no figura en los títulos de crédito, fueron los encargados de esta tarea que, muy probablemente, llevaron a cabo en el mes de febrero de 1947.

Entre las muchas variaciones que se hicieron, se cuentan el cambio de posición de algunos planos, la eliminación de frases de los diálogos y también la modificación de los nexos o enlaces previstos en el guión técnico, tanto entre tomas como entre secuencias. Pero una de las intervenciones más relevantes hecha durante esta fase tuvo que ver con la construcción de los números musicales. Buñuel dejó su composición para la mesa de montaje. En el guión técnico sólo se indican las tomas a rodar, pero su alternancia y ordenación no aparecen detallados, como sí sucede para otras escenas. Esta forma de proceder le permitía acomodar el montaje de los planos al ritmo o a los cambios de cadencia de las canciones, un efecto que resultó especialmente acertado para *El Choclo y Loca*, los dos tangos interpretados por Libertad Lamarque.

Otra alteración significativa llevada a cabo en el proceso de montaje de *Gran Casino* fue la supresión de numerosos planos, una práctica poco frecuente en la filmografía posterior de Luis Buñuel. Como consecuencia de ello se produjo la casi completa desaparición de los personajes de Nanette y Camelia y la pérdida de la comicidad prevista para la película en el guión técnico. El protagonismo demandado por Jorge Negrete y Libertad Lamarque en esta producción pudieron ser una de las causas de estos recortes. Pero sobre todo, parece que en este caso pesó el deseo de ajustar la película al metraje comercial más común (*Gran Casino* tiene 2.611 metros y dura 96 minutos⁶²), que de haberse incluido las tomas rodadas de Nanette y Camelia hubiese sido ampliamente superado.

Gran Casino parte de un guión de cierto interés, pero tan alterado y mutilado que, finalmente, el producto resultante es una película mediocre. Aunque su forma de proceder es excepcional en numerosos aspectos, tal y como hemos señalado, y pese a los muchos condicionantes que lastraron la producción, Luis Buñuel en esta obra tiene la oportunidad de ir estableciendo hábitos en la práctica cinematográfica que se convertirían en usos reiterados dentro de su filmografía mexicana. Trabaja sobre guiones técnicos muy detallados. Prepara cuidadosamente antes de

⁶¹ BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Op. Cit., p. 174.

⁶² YASHA, David, Op. Cit., p. 350.

llegar al plató todos los pormenores relativos al rodaje de cada secuencia. Convierte, siempre que es posible, varias tomas en una más larga y fluida, habitualmente gracias al movimiento de la cámara. En definitiva, trata de tenerlo todo previsto para sobre ello poder improvisar. Otra cosa diferente es que en *Gran Casino* Buñuel tuviese muchas oportunidades de hacerlo. Aunque introdujo algunas innovaciones creativas (las tomas del lodo, la planificación del baile escocés), todavía fueron muy escasas en relación con lo que haría en sus filmes posteriores. En esta película la presión fue mucha y Buñuel todavía no tenía muy claro el terreno que estaba pisando.

La película resultante y sus «senderillos»

Gran Casino es una narración fallida. Posiblemente ésta fue la causa última de su fracaso comercial. Sin embargo se trata de una película correcta en términos técnicos y así lo valoró la crítica de la época⁶³. Buñuel aprovechó la oportunidad que le ofrecía este rodaje para experimentar con las distintas posibilidades de la práctica cinematográfica y aprender o recordar lo que sabía del oficio. Usó planos subjetivos al final de la primera secuencia, cuando Gerardo y Demetrio huyen de la cárcel. Ensayó con el fundido encadenado un efecto de distorsión sobre las maletas del Mercedes en la secuencia en la que ésta llega a la estación para así dar lugar a una elipsis espacio temporal y cambiar de escena. Empleó barridos en la secuencia dieciocho, en el interior del bar del casino, con el fin de trasladar la atención del espectador de un grupo de personajes a otro. Utilizó el desenfoco como nexo en la última secuencia para pasar del interior al exterior del tren y viceversa. Y también rompió en varias ocasiones, intencionadamente, con el eje espacial en la composición de las escenas estructuradas en plano-contraplano⁶⁴.

Dentro de este gusto por probar con nuevas posibilidades, una de las secuencias más memorables de *Gran Casino* es la rumba que baila Camelia al principio de la película. Estructurada originalmente en tres tomas, Buñuel decidió durante la preparación del rodaje convertirla en un único plano secuencia⁶⁵ y explicó el por qué de esta resolución téc-

⁶³ «La realización es correcta, la foto frecuentemente sombría» comentario incluido en *La Cinematographie Française* (enero de 1966) citado por GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit.

⁶⁴ «Yo experimentaba cambiando los ángulos» manifestó Buñuel en una entrevista sobre esta película a PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, Op. Cit., p. 46.

⁶⁵ Pueden verse la estructura original y las correcciones posteriores en el Guión técnico de *Gran Casino*, tomas 112, 113, 114, p.30 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

nica tan atractiva y arriesgada para un baile, argumentando su deseo de ensayar con distintos procedimientos: «Yo no había filmado desde hacía mucho tiempo y me interesaba encontrar los secretos de la técnica cinematográfica»⁶⁶.

Al margen de estos valores, lo verdaderamente interesante de *Gran Casino* son los escasos momentos en los que su director trató de sobrepasar los límites del relato convencional. Buñuel había asimilado y trasladado al cine la idea de Andre Breton según la cual «Lo más admirable de lo fantástico es que no existe: todo es real»⁶⁷. Partiendo de esta premisa nacieron algunas de los instantes más memorables de su filmografía mexicana, cuando la realidad consigue superar su apariencia para adquirir nuevos significados más complejos. Esto le permitió encontrar vías de escape, incluso en sus títulos más comerciales, ya fuera mediante la inclusión de lo que algunos han llamado imágenes secretas⁶⁸ o gracias a la exposición de una realidad susceptible de distintas lecturas. «Yo procuraba que en cada película hubiese siempre un escape, que siempre tuviera un senderillo por donde me iba a hacer lo que yo quería»⁶⁹. Estos «senderillos» resultan especialmente valiosos porque en casi todos ellos vamos a poder encontrar méritos creativos intrínsecos, un significado rico en matices y sobre todo, el adelanto de algunos de los temas sobre los que Buñuel iba a profundizar en sus siguientes trabajos.

Los besos y el lodo

Muchos de estos escapes fueron fruto de la improvisación durante el rodaje, mientras que otros ya estaban previstos en el guión técnico. Entre los primeros se cuenta el peculiar tratamiento que Buñuel dio en *Gran Casino* a las escenas de amor. Es bien conocido el rechazo de este cineasta por lo besos en la pantalla, una postura que le llevó a idear algunos sugerentes arreglos. En el guión técnico sólo había previstos dos besos, que además eran obtenidos de forma violenta: el primero arrebatado por un espectador a Camelia mientras bailaba la rumba⁷⁰ y el segundo robado por Gerardo a Mercedes en su habitación del casino, cuando ella todavía sospechaba de la implicación de este en la desaparición de su hermano⁷¹.

⁶⁶ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, Op. Cit., p. 47.

⁶⁷ MAHIEU, José Agustín, Art. Cit., p. 16.

⁶⁸ MAHIEU, José Agustín, Art. Cit., p. 15.

⁶⁹ AUB, Max, Op. Cit., pp. 119-120.

⁷⁰ Guión técnico de *Gran Casino*, toma 113m p. 30 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁷¹ Guión técnico de *Gran Casino*, toma 295, p. 74 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).



Gerardo forcejea con Mercedes tratando de besarla.

Durante el rodaje Buñuel suprimió el beso a la rumbera y también eliminó un abrazo accidental entre los dos protagonistas indicado en la última secuencia del guión técnico⁷².

No contento con esto, en el proceso de montaje de la película Buñuel eliminó el único beso que había rodado, el que Gerardo arrancaba bruscamente a Mercedes en su habitación del casino. A cambio añadió varias tomas nuevas en las que insistentemente el «charro cantor» intentaba obtener un beso de su pretendida sin llegar a lograrlo en ninguno de los casos⁷³. Se daba lugar así una tensión erótica entre los personajes que no conseguían dar salida a las pulsiones de su libido, muy característica de la obra de Buñuel (ya había trabajado sobre ello en *Un perro andaluz* y en *La edad de oro*). Contención que posiblemente defraudó las expectativas del público.

Precisamente, una de las improvisaciones mas sugerentes de la pelícu-

⁷² Guión técnico de *Gran Casino*, toma 458, p. 114 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁷³ En la secuencia dieciocho, durante el rodaje Buñuel cambió lo previsto para la toma 281. Gerardo no aproxima su silla a la de Mercedes tal y como constaba en el guión, pero en su lugar se añade el intento de robarle bruscamente un beso. Durante la secuencia veintidós en la que Buñuel introdujo los planos del lodo, también añadió durante el rodaje un gesto de Gerardo tratando inútilmente de besar a Mercedes.

la nació de la preocupación de Buñuel por limpiar de cursilerías⁷⁴ las escenas de amor. En la secuencia veintidós Mercedes ya ha descubierto que los responsables de la desaparición y muerte de José Enrique son don Fabio y sus secuaces. Acude a los pozos de su hermano y allí se entrevista con Gerardo, quien termina de aclararle lo sucedido. Ambos conversan acerca de lo que cada uno esperaba de su llegada a aquel lugar y de lo que realmente habían encontrado. Así se establece el primer momento de intimidad entre los protagonistas. Esta secuencia en su conjunto y lo extraño y poco convincente del cambio de sentimientos de Mercedes, ya debieron disgustar a Buñuel desde el mismo momento de la escritura del guión. La situación debía parecerle falsa y afectada, de manera que cuando redactó el guión técnico, además de no incluir ningún beso, reseñó un par de detalles que trataban de paliar la ñoñería de la escena. Después de que Gerardo dijera: «*¡Es como si el destino lo hubiera preparado todo nada más para que dos se encontraran!*», Buñuel escribió una anotación relativa al sonido: «*En el río, cerca, roan las ranas*». Inmediatamente después Mercedes exclamaba: «*Huele a querosén, verdad?*» a lo que Gerardo respondía puntualizando «*A chapopote. Estamos junto a la presa de un pozo*»⁷⁵. Buñuel trató a toda costa de mitigar la ridícula cursilería de esta situación y, aunque no incluyó finalmente el croar de la ranas en la banda sonora, estos diálogos le permitieron justificar la utilización del barro en el decorado. Durante el rodaje le iba a servir para fabricar una interesante improvisación con la que terminó de disolver el romanticismo complaciente de esta escena, sustituyéndolo por referencias de contenido erótico. Añadió dos planos, uno medio y otro más corto, de un palo revolviendo el lodo mientras Gerardo y Mercedes conversan acerca del modo en que el destino les ha unido. Esto fue seguido de un movimiento de Gerardo intentando infructuosamente besar a Mercedes. Ni este gesto, ni las tomas del barro estaban previstos en el guión técnico. Buñuel explicó muy bien todas estas modificaciones y la intención que se escondía tras ellas:

Como todas las escenas de amor convencionales, esta me fastidiaba e intenté destruirla.

Por eso es por lo que le pedí a Negrete que cogiese un palo durante la escena y lo hundiera mecánicamente en el barro petrolífero, a sus pies. Luego, rodé un primer plano de otra mano, con el palo removiendo el barro. En la pantalla, inevitablemente, se pensaba en otra cosa distinta del petróleo»⁷⁶.

⁷⁴ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, Op. Cit., p. 45.

⁷⁵ Guión técnico de *Gran Casino*, tomas 344 y 345, pp. 89 y 90 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁷⁶ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Op. Cit., p. 233.



Toma añadida por Luis Buñuel durante el rodaje, en la que Gerardo remueve el chapapote con una rama.

Con todos estos cambios Buñuel no sólo logró dinamitar la afectación de una escena romántica previsible, sino que también consiguió establecer sugerentes vínculos entre el flirteo en medio del barro de *Gran Casino* y la escena de amor en el lodo del inicio de *La edad de oro*⁷⁷.

Las escenas musicales

Tampoco estaba convencido de la importancia concedida a las canciones, de manera que trató de establecer nuevas vías de escape. «*Filmar canciones me parecía aburrido y procuré meter detalles que me divirtieran, para no hacer la película realista, acentuar su falta de lógica y romper la monotonía*»⁷⁸. Dio un tratamiento irreverente y casi burlesco a la mayor parte de los números musicales como se aprecia en el vals cursi de Manuel Esperón, en el cuadro escocés completamente fuera de contexto o en la aparición inexplicable de los Tres Calaveras⁷⁹.

⁷⁷ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, «Buñuel en México: un largo viaje por el erotismo y la muerte», en *Luis Buñuel*, XLI Mostra Internazionale del Cinema Venezia, 1984, p. 148.

⁷⁸ PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, Op. Cit., p. 46.

⁷⁹ GARCÍA RIERA, Emilio, Op. Cit., p. 163.



Jorge Negrete junto a los Tres Calavares. Foto de rodaje. (Filmoteca Española).

Por lo que hemos ido viendo a lo largo del guión técnico podemos deducir que la presencia de este trío no estaba prevista, ya que se planificó toda la película sin contar con ellos. Probablemente Buñuel se vio obligado a incluirlos por imposición de Jorge Negrete, quien los consideraba imprescindibles para dar brillo a sus interpretaciones. Por este motivo, durante el rodaje fue necesario añadir nuevos planos y eliminar otros indicados en el guión técnico. El resultado es un forzada artificiosidad, buscada por Buñuel para subrayar lo absurdo de la presencia de los Tres Calaveras en los números musicales protagonizados por Negrete.

Todavía más sorprendente es el tratamiento del baile escocés, al que otorgó durante el rodaje una importancia mucho mayor que la originalmente asignada. En el guión técnico se le dedicaba un único plano (toma 350) en el arranque de la secuencia veintitrés, que servía para justificar el desorden en el bar del casino y la intervención pacificadora de Gerardo cantando *La Norteña*. Durante el rodaje, Buñuel añadió varias tomas nuevas: dos planos medios de las bailarinas y un plano del gaitero que interrumpe su actuación al recibir un golpe en la nariz de un objeto arrojado por el público. En la fase de montaje aún hizo más cambios, al intercalar entre las tomas del baile varios planos de los espectadores, de Gerardo y de la mesa de don Fabio y Mercedes. El resultado es un número



El cuadro de baile de la danza escocesa. Foto de rodaje. (Filmoteca Española).

musical mucho más largo y extravagante de lo previsto inicialmente, que sirve para aumentar la tensión por el acoso que sufre Gerardo, perseguido por los esbirros de don Fabio y, al mismo tiempo, da lugar a un inicio de secuencia extraño y completamente ilógico. Una situación absurda, acentuada por la actitud circunspecta y solemne del gaitero, un hombre de cierta edad con un larga barba blanca que nos conduce otros personajes buñuelescos similares. Es indudable su parecido con el director de orquesta de *La edad de oro* y también con el cura anciano de *Él*, al que Francisco, el protagonista de esta película producida en 1953, en una de sus más delirantes alucinaciones imagina riéndose socarronamente de su supuesta condición de cornudo.

La Libertad

Hacia el último tercio de *Gran Casino* se sitúa una de las secuencias más interesantes, para la que Buñuel ideó una puesta en escena rica en matices y una planificación más compleja de lo habitual. Mercedes y Gerardo, a estas alturas de la película ya enamorados y cómplices en un plan para tratar de descubrir y frustrar los planes de don Fabio y Van

Eckermann, entran en la habitación que ella ocupa en el casino. En ese momento, Mercedes descubre que alguien se esconde tras las cortinas de su guardarropa⁸⁰. A partir de ese momento Gerardo comienza a hablar fingiendo seducirla, mientras coge una estatuilla de bronce y golpea al Rayao (El Tuerto en el guión), oculto tras la cortina, hasta que cae muerto al suelo.

Esta fue una escena en cuyo rodaje Buñuel puso un especial interés, indicando todavía con más cuidado de lo habitual, todo tipo de pormenores técnicos⁸¹. De hecho, algunos autores, como José Antonio Pérez Millán, han reconocido en ella una de las constantes temáticas de la filmografía de Buñuel, la vinculación entre erotismo y muerte⁸², ya presente en sus primeros trabajos (*Un perro andaluz*). Resulta especialmente evidente durante el momento en el que Gerardo mientras se prepara para golpear al Rayao, sostiene una conversación de contenido amoroso con Libertad Lamarque, tratando de disimular sus intenciones, en la que entre otras cosas dice: *¡Me quedé con las ganas de tus besos y no quiero morirme con las ganas!*⁸³. La combinación entre este diálogo y la acción que se desarrolla simultáneamente nos acerca, aunque de manera puntual y sucinta, a una línea temática muy querida por Buñuel, que en otras películas posteriores iba a ser objeto de un tratamiento más complejo (*Abismos de pasión*, *Viridiana*, *Tristana*, *El fantasma de la Libertad...*).

La lectura del guión técnico nos permite, además, valorar una cuestión no contemplada hasta ahora en el análisis y comentario de *Gran Casino*. En una de las acotaciones mecanografiadas en relación con la puesta en escena de esta secuencia, Buñuel especificó que Gerardo debía golpear en la cabeza al Rayao con una figurilla de la Libertad:

«Gerardo lanza una risotada. La suelta (a Mercedes) y hablando siempre agarrando una estatua de la Libertad, de bronce, que hay sobre una mesilla en el centro del cuarto.

(...)

Se va acercando a la cortina, como quien da pasos sin rumbo fijo ni motivo

(...)

El dolly lo acompaña hasta estar cerca de la cortina. De pronto, se vuelve y

⁸⁰ Guión técnico de *Gran Casino*, p. 98 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁸¹ Durante la organización del rodaje escribió a mano sobre el guión que era necesario «preparar maniquí» para colocarlo tras la cortina. También reseñó que debía utilizarse un «wild forillo» (pared en la escenografía que se puede retirar durante el rodaje para variar los emplazamientos de la cámara). Y por último, aparte de los cambios y anotaciones habituales en relación con los planos o la dolly, dibujó un croquis señalando cual debía ser la posición de los actores al comienzo de la secuencia. Es indudable que Buñuel estaba muy preocupado por resolver del mejor modo posible esta escena. Guión técnico de *Gran Casino*, pp. 97 y 98 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁸² PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, Art. Cit., p. 75.

⁸³ Guión técnico de *Gran Casino*, p. 98 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).



*Gerardo recoge al Rayao después de haberle golpeado a través de la cortina.
(Filmoteca Española).*

descarga un terrible golpe con la estatua a la altura de la cabeza del que se halla escondido. Se oye un grito ahogado. Sigue Gerardo golpeando con todas sus fuerzas»⁸⁴.

Este pequeño detalle de atrezzo introducido por Buñuel en calidad de imagen secreta, posibilita una segunda lectura de esta secuencia rica en significados. El Rayao, el asalariado de los opresores, es derrotado mediante un golpe de Libertad. La introducción de este tema entronca con sus obras previas, en especial con *Un perro andaluz* y *La edad de oro* en las que hizo una reivindicación sadiana de la libertad del deseo. Pero sobre todo se relaciona muy especialmente con su obra posterior, empezando por el guión de *Ilegible hijo de flauta*, escrito junto a Juan Larrea, y terminando por *El fantasma de la Libertad*.

En *Gran Casino* y en *Ilegible* Buñuel juega con la materialización icónográfica de la Libertad, una imagen que ha experimentado numerosos cambios desde la época clásica hasta nuestro días. En lo referido al tema que nos ocupa, interesa el modelo establecido a partir de la Revolución

⁸⁴ Guión técnico de *Gran Casino*, pp. 98-99 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).



Mercedes y Gerardo mantienen una conversación amorosa, disimulando, después de haber descubierto que hay alguien escondido tras la cortina del guardarropa de la habitación.



Detalle del fotograma anterior en el que se aprecia la estatuilla de la Libertad con la que Gerardo golpea poco después al Rayao.

Francesa, cuando la matrona estática del periodo clásico se convirtió en una figura dinámica y beligerante, tal y como fue representada por Delacroix en su cuadro *La Libertad guiando al pueblo* (1830). A partir de ese momento la Libertad se convirtió en un símbolo muy generalizado, que se asoció frecuentemente con el concepto de modernidad. Una de estas variantes surgidas a finales del XIX es la que ha fijado en el imaginario colectivo la iconografía de esta idea abstracta. Se trata de *La estatua de la Libertad* de Nueva York (en realidad la *Libertad iluminando al mundo*)⁸⁵, una escultura de dimensiones colosales y escaso mérito artístico que el gobierno de la República Francesa regaló a los Estados Unidos, réplica de

⁸⁵ REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 226.

un original mucho menor situado en uno de los puentes sobre el Sena en París.

Las imágenes propuestas por Buñuel para *Gran Casino* e *Ilegible*, tenían que ver con estos referentes. En *Gran Casino*, la figurilla de bronce con la que Gerardo golpea al Rayao, tiene el aspecto de una mujer joven, vestida con túnica y protegida por una armadura que le cubre el torso. Lleva en la mano derecha una espada, al tiempo que alza el brazo izquierdo. Esto enlaza con la iconografía establecida por Delacroix y tal vez reiterada y popularizada tras el triunfo de la Revolución mexicana por todo el país. En cambio la referencias a la Libertad localizadas en *Ilegible*, *hijo de flauta*, tiene que ver directamente con un icono mucho más popular, el de *La estatua de la Libertad* neoyorquina.

Mientras que en *Gran Casino* la figurilla de la Libertad entra en el juego con imágenes secretas practicado por Buñuel en muchas de sus películas comerciales, en *Ilegible*, *hijo de flauta*, las citas a la Libertad tienen valores poéticos más complejos, asociados siempre con la iconografía establecida por las estatuas que representan a la Libertad iluminando al mundo emplazadas en París y en Nueva York. En este guión es posible encontrar a una mujer/Libertad que necesita de sacrificios para poder ser vista y mantenerse viva⁸⁶. Una Libertad sobre la que se ironiza como icono de la cultura contemporánea, cuando aparece enterrada en la arena, corroída e incompleta⁸⁷. Y también es posible descubrir en *Ilegible*, *hijo de flauta* una Libertad/Venus de Milo presentada como un alucinación quijotesca, que es al mismo tiempo inalcanzable y prolífica⁸⁸.

La estatuilla de la Libertad que en *Gran Casino* le sirve a Buñuel como vía de escape mediante la que personaliza su trabajo, terminará convirtiéndose en uno de los ejes temáticos de su siguiente guión, ya que tal y como ha afirmado Agustín Sánchez Vidal «*Ilegible es La edad de oro de la Libertad, es decir, el canto a la libertad surrealista así como La edad de oro lo era del amour fou*»⁸⁹.

Por último, otro elemento destacable de la secuencia en la que muere el esbirro de don Fabio es el inserto de la imagen de un cristal rompiéndose entre los planos que recogen los golpes del Gerardo al Rayao, con el fin de producir un efecto subliminal. Se trataba de un detalle, al igual que el de la figurilla de la Libertad, previsto en el guión técnico y cuidadosamente detallado:

⁸⁶ BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Op. Cit., p. 218.

⁸⁷ *Ibidem.*, p. 233.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 235.

⁸⁹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «Introducción y notas» a BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Op. Cit., p. 288.



Fotograma del plano inserto de un cristal rompiéndose (en el guión técnico plano número 392).

«390. CLOSE SHOT (CÁMARA LENTA)

Gerardo de frente. Golpea. No se ve el brazo, pero sí el esfuerzo y tensión muscular de la cara y el cuello.

391. CLOSE SHOT CORTINA. PAN VERT. (CÁMARA ORDINARIA)

Primer golpe, y enseguida movimiento de la tela al caer el cuerpo. PAN VERT. y se ve por tierra el cuerpo medio oculto por la cortina cayendo y luego quedando inerte. Un cuchillo rueda por el cuerpo y se detiene junto a él. Pierna de Gerardo en P.t.

392. CLOSE UP MANO CERRADA CON ESATUA (CÁMARA LENTA)

Vidrio en primer término. Mano con estatua le asesta golpe y lo hace añicos. (Para aprovechar en corte lo que convenga)»⁹⁰.

Buñuel juega intencionadamente con este efecto con el fin de acrecentar la violencia de la escena, «*como sucede con el plato de sopa roto que en El acorazado Potemkin marca el arranque de la rebelión, y que Eisenstein consiguió reiterando mediante montaje el momento en que un marinero lo estrella contra la mesa*»⁹¹.

El cuidado en la reseña de todos estos aspectos hablan del interés que Buñuel puso en la construcción de una secuencia en la que, además

⁹⁰ Guión técnico de *Gran Casino*, p. 99 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

⁹¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El mundo de Buñuel*, CAI, Zaragoza, 1993, p. 47.



Mercedes y Camelia conversando en una de las secuencias de la película (Filmoteca Española).

de experimentar con efectos tan sugerentes como los del cristal roto que acabamos de ver, introdujo, sin que apenas pudiera apreciarse, una fugaz reflexión sobre la Libertad, probablemente en un momento en el que estaba cansado de las presiones del rodaje y, sobre todo, decepcionado de no haber podido hacer la película que él deseaba.

Lo que no llegó a la pantalla

El humor

Otros aspectos valiosos del guión técnico de *Gran Casino* en unos casos no pasaron del papel y en otros, aunque se rodaron, no llegaron a formar parte del montaje final de la película. El proyecto inicial, tenía un tono mucho más vodevilesco, lo que implicaba que la acción se repartía entre varios personajes que sostenían un juego de equívocos y en ocasiones, como sucede con el dúo formado por Heriberto y Nanette, daban el contrapunto cómico a la pareja principal. Sin embargo, durante la preparación del rodaje y sobre todo en la fase de montaje, se prescindió de numerosos planos e incluso de algunas secuencias completas protagonizadas en casi todos los casos por Camelia y por Nanette, quienes prácti-



Nanette, sorprendida por Gerardo cuando trataba de robarle algunas fichas de la ruleta a Heriberto.

camente desaparecen de la historia en la segunda mitad de la película. A partir de la secuencia dieciocho, Camelia únicamente entra en escena en dos ocasiones y lo hace porque su presencia es necesaria, aunque sea de forma breve, para conducir la acción hasta la detención de Gerardo y a la entrevista de Mercedes con Van Eckermann.

El humor como elemento de la narrativa cinematográfica fue siempre muy valorado por Buñuel. Ya desde sus años de militancia surrealista manifestó su aprecio por los filmes cómicos de la etapa muda que hacían furor entre los espectadores⁹². Por este motivo las supresiones relacionadas con Nanette son mucho más significativas ya que implican la práctica desaparición de los valores cómicos previstos originalmente en el guión, llevando a la película hacia el formato del melodrama musical. Entre los elementos de comicidad dispersa suprimidos se encuentran varias tomas de la secuencia dieciocho (de la 243 a la 246) que fueron rodadas aunque después se eliminaron durante el montaje. Algo similar sucedió con la secuencia diecinueve, con un arranque burlesco en el que estaba escrito que Nanette y el director de orquesta discutiesen durante un ensayo⁹³.

⁹² BUÑUEL, Luis, *Obra Literaria*, Op. Cit., p. 180.

⁹³ Guión técnico de *Gran Casino*, pp. 79 a 82 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

Pero, sin ningún género de dudas, la supresión más relevante relacionada con el personaje de Nanette es la que se hizo en la secuencia diecisiete. Durante la fase de montaje se eliminaron las tomas 224 y 225 con las que originariamente concluía esta escena. En ellas se mostraba a Nanette, al Rayao y a don Fabio primero conversando acerca de la elegancia de Mercedes y después bromeando, aunque con cierta crueldad, ya que la gracia consistía en tirar a Nanette al suelo. El Rayao fingía seducirla y en el flirteo, tomaba entre sus dedos un crucifijo que ella llevaba colgado al cuello. Cuando en un gesto maquinal Nanette bajaba la cabeza para mirarlo, el Rayao le daba un fuerte golpe con su índice en la punta de la nariz, tan violento que la tiraba al suelo mientras don Fabio reía con todas sus ganas sentado sobre un piano. Durante la preparación del rodaje, se introdujeron una serie de cambios mediante los que se subrayó el papel asignado al crucifijo y al piano como imágenes secretas habituales en el mundo de Luis Buñuel, pero finalmente nada de esto llegó a formar parte de la película⁹⁴.

Detrás de todos estos recortes sobre lo rodado hubo, tal y como ya hemos dicho, motivaciones relacionadas con el protagonismo exigido por Lamarque y Negrete pero, sobre todo, con la necesidad de ajustar el metraje a la hora y media estipulada como duración habitual. Es difícil imaginar como habría sido *Gran Casino* de haberse incluido estas tomas. Lo que está claro es que existe una diferencia bastante marcada entre el guión técnico, cortado según los patrones del vodevil, y la película que terminó siendo un melodrama rancio con canciones.

La caridad

Buñuel durante el proceso de montaje de *Gran Casino* prescindió de las primeras tomas rodadas para la secuencia veintiocho, cuando Mercedes acude a casa de Van Eckermann para negociar la liberación de Gerardo, retenido por los hombres de don Fabio. Estas fueron algunas de las frases suprimidas:

«VAN ECKERMANN

Permítanme que en nombre de la Sociedad Internacional de Protección de la Infancia, a cuyos niños pronto llevará un consuelo la filantropía de ustedes, les haga presente mi más sincera gratitud.

Los huéspedes asienten, aunque algunos estén correctamente distraídos. El secretario da unos cheques a su patrón, que este ojea complacido.

⁹⁴ Guión técnico de *Gran Casino*, pp. 58 y 59 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

- 108 -

429.- INT. SALONCITO VAN ECKERMANN. NOCHE. DOLLY. MEDIUM SHOT -
VAN ECKERMANN

El potentado está sonriente y recorre con su vista a los invitados reunidos en su casa. Son en total tres damas, -- una de ellas, la esposa de Van Eckermann, y cuatro caballeros. Unos y otros pertenecen a la clase adinerada. Junto a Van Eckermann podemos ver a su secretario, y detrás de los invitados que están todos sentados, un camarero -- prepara una mesa redante en donde hay un gran jarro con agua de limón, y vasos. La señora de Van Eckermann que estaba junto a la mesa de refrescos, se acerca al grupo -- mientras habla el potentado. LA CÁMARA ha llegado ya a --
FULL SHOT de la estancia

VAN ECKERMANN

Permitáame que en nombre de la --
Sociedad Internacional de Protec-
ción a la Infancia, a cuyos ni-
ños pronto llevará un consuelo --
la filantropía de ustedes, les --
haga presente mi más sincera gra-
titud.

Los huéspedes asienten, aunque algunos estén correctamen-
te distraídos. El secretario da unos cheques a su patrón,
que éste hojea complacido

VAN ECKERMANN

(continúa)

No dirán los niños desamparados
que no nos ocupamos de ellos.

429.- MEDIUM CLOSE DAMA ANCIANA EXTRANJERA

DAMA EXTRANJERA

¡No hay mayor placer que tender
la mano al desvalido y compartir
con él un poco de lo que nos sobra...! Es decir, de lo que no
nos sobra, no... un poco de lo
nuestro.

430.- MEDIUM SHOT CABALLERO

A su lado la señora de Van Eckermann

CABALLERO

Si no fuera por usted y su espo-
sa...
(se vuelve a ella inclinándose)
... no habríamos tenido oportuni-
dad de hacer esta caridad.

431.- MEDIUM CLOSE OTRA DAMA ANCIANA

DAMA ANCIANA

¡Así se labra el camino del cie-
lo, Carlitos!

432.- MEDIUM CLOSE VAN ECKERMANN

VAN ECKERMANN (*continúa*)

No dirán los niños desamparados que no nos ocupamos de ellos.

429. MEDIUM CLOSE DE DAMA ANCIANA EXTRANJERA⁹⁵

DAMA EXTRANJERA

¡No hay mayor placer que tender la mano al desvalido y compartir con él un poco de lo que nos sobra...! Es decir de lo que nos sobra no... un poco de lo nuestro.

230. MEDIUM SHOT CABALLERO

A su lado la señora Van Eckermann

CABALLERO

Si no fuera por usted y su esposa... (se vuelve a ella inclinándose)... no habríamos tenido la oportunidad de hacer esta caridad.

431. MEDIUM CLOSE OTRA DAMA ANCIANA

DAMA ANCIANA

¡Así se labra el camino del cielo, Carlitos!

432. MEDIUM CLOSE VAN ECKERMANN

VAN ECKERMAN

¡Algo hay que hacer para que nuestro pecados no sean tan grandes!

433. MEDIUM SHOT SEÑORA VAN ECKERMANN. DOLLY

SRA. V. ECKERMANN

¡No hay pecados grandes cuando se es un buen marido! (transición) Bueno, ¡no creen que ya hemos hablado bastante de los demás? Vamos a tomar un refresco»⁹⁶.

Estos diálogos servían para dibujar el personaje de Van Eckermann como un ser ambiguo e hipócrita. Incluso invitaban a sospechar del destino que pudiera tener el dinero recaudado con fines benéficos. Pero lo más llamativo es la crítica que subyace en ellos hacia las prácticas caritativas de la alta sociedad. Buñuel retrata en el guión a una clase adinerada que entiende la filantropía como una más de sus muchas ocupaciones, cuando en realidad lo único que hace es dar lo que no se quiere o lo que sobra. Consideran la Caridad como una inversión rentable en su camino al Cielo, que sirve para redimir los pecados cotidianos, lo que no deja de ser una ironía, sobre todo en lo referido al personaje de Van Eckermann que es el encargado de ordenar y pagar asesinatos para defender los intereses de un trust petrolero. Una ironía que llega al colmo del paroxismo cuando su esposa exclama *¡No hay pecados grandes cuando se es un buen marido!*

Posiblemente, Buñuel suprimió estas tomas por los mismos motivos que había eliminado las protagonizadas por Nanette y Camelia, es decir

⁹⁵ Durante la preparación del rodaje Buñuel suprimió esta toma escribiendo sobre ella *off* que era la expresión que habitualmente utilizaba cuando quería señalar su deseo de eliminar algún plano. Esta toma por lo tanto ni siquiera llegó a rodarse.

⁹⁶ Guión técnico de *Gran Casino*, pp. 108 y 109 (Archivo Buñuel 525/Filmoteca Española).

para ajustar el metraje de la película a la duración estándar de 90'. Aunque en este caso también es probable que su eliminación tuviera que ver con el tono crítico que las caracterizaba, poco adecuado para el formato frívolo y romántico del resto de la película.

Buñuel ya había incluido algunas de estas reflexiones en torno a la Caridad en *La Edad de Oro*. Recordemos que Modot consigue que la policía lo libere al mostrar un documento que lo acredita como miembro de una sociedad benéfica. Pese a que en *Gran Casino* es un tema que se omite en el montaje final, volverá sobre él en películas posteriores como *Nazarín* o *Viridiana*, en las que se convierte en el asunto fundamental de la trama. Pero en todos los casos, con un tratamiento más o menos extenso del tema y todas sus variantes, la conclusión última a la que nos conduce Buñuel es la imposibilidad de conciliar términos como Caridad y Justicia, una idea que también es posible extraer de *Los Olvidados*.

Recapitulando

De todo lo expuesto podemos obtener una visión de conjunto acerca de la importancia que para Buñuel tuvo la producción y el fracaso de *Gran Casino* en su trayectoria vital y profesional. Había llegado a México animado por la posibilidad de volver a dirigir. Se dio cuenta de que la única vía de ingreso en la férrea estructura de la industria del cine mexicano era un trabajo comercial, un formato que conocía bien por su experiencia en Filmófono. Pero hubo demasiados condicionantes en esta producción, de manera que el proyecto original fue objeto de numerosas modificaciones. Entre las causas de estos cambios estuvo la inseguridad de Buñuel después de varios años sin rodar largometrajes y muy preocupado por hacer un buen trabajo. También pesó el control y la excesiva intervención de las dos estrellas protagonistas, que determinaron y vigilaron el trabajo del director. Pero, sobre todo, la idea original de *Gran Casino* se vio frenada por la necesidad de ajustar la producción a un presupuesto no muy elevado.

En una primera valoración y a la vista de las alteraciones que se hicieron sobre el guión técnico, es posible imaginar que de haberse seguido más fielmente lo que estaba previsto, la película hubiese sido más larga, más cómica y también más crítica, aunque sin excesos y siempre supeditada al esquema de vodevil que había marcado su concepción. Esto no significa necesariamente que ajustándose a lo escrito hubiese sido mejor. Simplemente habría sido diferente, posiblemente muy similar a los filmes que Buñuel había hecho diez años antes en Filmófono.

Buñuel se sublevó íntimamente contra todas estas circunstancias e introdujo en la película temas y detalles que formaban parte de su mundo interior, de sus gustos y obsesiones. Esto nos lleva a entender *Gran Casino* como un título en el que apuntó cuestiones destinadas a experimentar un desarrollo mucho más amplio y complejo en sus siguientes trabajos. En esta obra podemos encontrar, aunque todavía en estado embrionario asuntos como la relación entre erotismo y muerte, la Libertad, el humor o la Caridad. Buñuel volvería sobre ellos una vez superado el fracaso de *Gran Casino*, tras haber afianzado sus posiciones dentro de la industria del cine mexicano.

